


Christoph März

## **Deutsche Liederbücher im Spiegel ihrer musikalischen Notation : zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung**

Hildesheim: Olms, 2000

In: Musik in Mecklenburg , Seiten 129-148, 2000

**<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774473460>**

Druck Freier  Zugang



OCR-Volltext

# DEUTSCHE LIEDERBÜCHER IM SPIEGEL IHRER MUSIKALISCHEN NOTATION

Zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung

Christoph März, Erlangen

Die Aufzeichnungsweisen von Melodien, wie sie in deutschen spätmittelalterlichen Zeugnissen überliefert sind, gelten der Musikwissenschaft als nicht gerade seriös, ja bisweilen als dilettantisch. Es werden dort Notenzeichen benutzt, die innerhalb eines mensuralistischen Systems kohärenten Sinn versprechen, indes in ihrer vorfindlichen Verwendung eher Verwirrung bereiten als Strukturen offenlegen. Auf diesem Gebiete hielt sich in der Forschungsliteratur lange die ein wenig altväterliche Bezeichnung der Melodien als „Weisen“ – ein Begriff gewiß mit eigenem historischen Recht. Es haftet, glaubt man wenigstens den älteren Veröffentlichungen über diese „Volksmelodien“, ihnen und insbesondere ihren Aufzeichnungsweisen ein eher provisorischer, unfertiger Status an. Die Quellen sind, so hat es den Anschein, vom Strom der Entwicklung der Notation – oder dessen, was wir dafür halten – nicht mit fortgetragen worden, sondern bilden dessen Altwasser.

Mit diesem Beitrag, angesiedelt auf dem Grenzsaum zwischen Musikwissenschaft und Philologie, sei das Anliegen verfolgt, dem, was als Rückständigkeit oder Unbeholfenheit mancher Schreiber erscheinen mag, auf den Grund zu blicken. Ausgangspunkt sind die in Handschriften deutscher Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts begegnenden Typen der Text-Melodie-Zuordnung. Das herangezogene Material kann nach keiner Seite Vollständigkeit beanspruchen – das wäre Sache eines Kataloges, gar Projekts. Ich greife einige Liederbücher heraus, aber auch umfangreichere Liedersammlungen innerhalb von Handschriften gemischten Charakters.<sup>1</sup> Beiseite bleiben die mehrstimmigen Aufzeichnungen – als da

---

<sup>1</sup> Über den Bestand an spätmittelalterlichen Handschriften, die als „Liederbücher“ bezeichnet werden, unterrichten, durchaus nicht übereinstimmend, folgende Zusammenstellungen: Hans Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, Teil 1: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520, München 1970 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart von Helmut de Boor und Richard Newald; 4/1); Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (= Musikgeschichte in Bildern; II/4), S. 75 Anm. 768; Thomas Cramer, *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, München 1990, S. 313-318. Rupprich und Cramer erfassen auch die ohne Melodien überlieferten

etwa zu nennen wären das *Glogauer*, das *Schedelsche* und das *Lochamer Liederbuch*. Ebenso ausgespart werden geistliche Liedersammlungen. Die Notationsverhältnisse stellen sich im Bereich des mehrstimmigen Liedes anders, einfacher im Grunde dar als beim einstimmigen Lied, und wieder anders im geistlichen Bereich, wo sich das liturgische Element verfremdend oder bereichernd einmischt. Es geht mir um die Frage, wie die beiden Künste, die Poesie und die Musik, ihre je eigenen Parameter aufeinander beziehen. Musikalische Notationsweisen können als Reflex dieser nicht unproblematischen Beziehung aufgefaßt werden.

# I.

In einem Aufriß möchte ich vorstellen, was ich Disposition der Melodie-Text-Aufzeichnung nenne. Es geht dabei um eine dem Phänomen nach schlichte Opposition: Der Text ist entweder der Melodie unterlegt, oder Text und Melodie sind getrennt voneinander, in der Regel aber gleichzeitig überblickbar aufgezeichnet. Jede dieser beiden Weisen des Notats läßt sich noch näher differenzieren. Ich treffe folgende Unterscheidungen:

1. Die Noten und der Text sind voneinander getrennt aufgezeichnet, dieser ist jenen nicht unterlegt. Man begegnet diesem Typus insbesondere in nicht repräsentativen Zwecken zgedachten Handschriften, häufig auch bei sogenannten Gelegenheitsaufzeichnungen von Liedern. Unseren Seh- und Singegewohnheiten ist dies fremd; so sehr wir auch damit vertraut sind, daß, sei es im Kunstlied oder im Choral, nur die erste Strophe eines Liedes ihre eigenen Noten hat. Fremdartig muß dies auch Friedrich Gennrich erschienen sein, der den bis heute wohl nicht ersetzten Terminus „textlose Melodien“ für diese Weise des Aufschreibens geprägt hat.<sup>2</sup> Der Ausdruck kann leicht in die Irre führen; denn die Texte sind in den von Gennrich behandelten Handschriften durchweg aufgezeichnet, nur eben nicht im unmittelbaren Verbund mit den Melodien. Ich ziehe es daher vor, von ‘separierter Melodieaufzeichnung’ zu sprechen. Dabei lassen sich drei Arten unterscheiden:

---

Zeugnisse. Zur nicht ganz scharfen terminologischen Trennung von „Liederhandschrift“ und „Liederbuch“ vgl. Gisela Kornrumpf, „Liederbücher, Liederhandschriften“, in: *Lexikon des Mittelalters* 5 (1991), Sp. 1971-1974, hier Sp. 1971.

<sup>2</sup> Friedrich Gennrich, „Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie“, in: *AfMw* 9 (1952), S. 120-136.

- a. Die Melodie geht dem Text voran, beide Elemente sind ohne Verknüpfung. Ein schon von Gennrich angeführtes Beispiel gebe ich als Abbildung 1 (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Handschrift 2225; vgl. S. 144).<sup>3</sup> Zwar ist die Melodie zum Text „Begirlich in dem herczen min“ durch Distinktionsstriche gegliedert, doch werden keine weiteren Hinweise auf die Koordination von Musik und Text gegeben.<sup>4</sup>
- b. Die Melodie geht dem Text separat voran; unter die Töne geschriebene Textmarken verdeutlichen aber den intendierten Zusammenhalt von Tönen und Wörtern. In der Regel ist der Beginn von Versen anzitiert. Zu beobachten ist dies etwa an der *Sterzinger Miszellaneenhandschrift* (Sterzing [Vipiteno], Stadtarchiv, ohne Signatur).<sup>5</sup> Unter diversen Typen des Melodie-Text-Bezugs, die nebeneinander in der Handschrift Verwendung finden, kommt auch der genannte vor (z. B. fol. 7<sup>v</sup>/8<sup>r</sup>).
- c. Mag der Fall auch selten anzutreffen sein: Eine besondere Variante dieser Aufzeichnungsweise liegt vor, wo Melodie und Text separiert sind, von der Melodie aber nur ihr Beginn notiert ist. Zu beobachten ist dies im Liederbuch des Ostschwaben Jakob Kebicz (München, BSB, Cgm 811),

<sup>3</sup> Die bislang unzulänglich erschlossene Handschrift von 83 Blättern aus dem Jahre 1410 stammt vermutlich aus Rottenburg am Neckar. Sie enthält im wesentlichen Werke des Johannes de Garlandia (nicht darunter seine musiktheoretischen Schriften); die zehn deutschen Lieder finden sich am Ende der Handschrift (fol. 70<sup>r</sup>-71<sup>v</sup> und 80<sup>v</sup>). Diese Angaben entnehme ich dem noch unveröffentlichten Katalog von Hermann Knaus, in den Einsicht zu nehmen mir dankenswerterweise gestattet wurde. Der Text von neun der zehn Lieder wurde veröffentlicht von W. Creelius, „Lieder aus dem XIV.-XV. Jahrhundert“, in: *Germania* 12 (1867), S. 226-232. – Ich danke den Bibliotheken in Darmstadt, Karlsruhe, München und Rostock für die freundlich erteilte Genehmigung zur Reproduktion der Handschriftenseiten.

<sup>4</sup> Ein anderes Beispiel – die Reihe ließe sich bei weitem vermehren – dieser separierten, dem Text vorangehenden Melodien: Berlin, SBB-PK, Mgf 779 (Nürnberger Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, sog. „Neidhart c“), Faksimile: *Lieder von Neidhart (von Reuental)*, bearbeitet von Wolfgang Schmieder, Revision des Textes von Edmund Wiesner, mit Reproduktion der Handschriften, Wien 1930, wieder Graz 1960 (= DTÖ; 71).

<sup>5</sup> Vgl. das Faksimile: *Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift*, in Abbildung hrsg. v. E. Thurnher und M. Zimmermann unter Mitwirkung von F. V. Spechtler und U. Müller, Göppingen 1979 (= *Litterae*; 61). Literatur zur Sterzinger Miszellaneenhandschrift in: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Brunner und B. Wachinger, Bd. 1: Einleitung, Überlieferung, Tübingen 1994, S. 254; Manfred Zimmermann, „Sterzinger Miszellaneen-Handschrift“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A. Bd. 9 (1995), Sp. 314-316.

hier Abbildung 2 (vgl. S. 145). Kebicz fertigte diese Sammlung vor der Mitte des 15. Jahrhunderts an.<sup>6</sup> Aufgezeichnet ist die möglicherweise instrumental auszuführende oder mit Vokalisieren zu unterlegende Einleitung, und eine Textmarke („In allem“) zeigt, ab welcher Stelle Noten und Beginn der ersten Strophe („In allem guot stat mein gedanck“) zueinander zu finden haben. Die Melodie reicht aber nicht für mehr als den ersten Vers, und ihr Wiederaufleben muß bei kundiger Erinnerung Zuflucht suchen.

2. Der Text ist der Melodie unterlegt, jede Silbe erhält die ihr zukommenden Noten. Dies entspricht nicht nur dem uns gewohnten Erscheinungsbild, dieser Usus ist auch der im Mittelalter häufiger anzutreffende; wir begegnen ihm in den französischen Chansonniers wie den größeren deutschen mit Melodien versehenen Liederhandschriften.<sup>7</sup> Auch hier möchte ich Subklassen bilden, die sich, wieder, durch den Grad der Adhäsion unterscheiden, mit der Text und Melodie vereinigt sind. Unterstellt ist bei dieser Differenzierung, daß eine Melodie mit neuem Text versehen wiederkehrt. Dies ist das Prinzip sowohl beim (strophischen) Lied, dem (strophischen) Spruch wie auch, unter anderen Vorzeichen, beim Leich.
  - a. Der Text nur der ersten Strophe (oder des ersten Versikels) ist der Melodie unterlegt; die danach aufgezeichneten Folgestrophen werden „auf die Melodie“ der ersten Strophe gesungen. Dies darf wohl als das gewöhnliche Procedere des Notats mittelalterlicher Lieder gelten.
  - b. Jeder Textbestandteil erhält sein eigenes Notenmaterial, auch wo dieselbe Melodie auf diese Weise mehrfach notiert wird. Als Beispiel hierfür wäre die *Wiener Leichhandschrift* (A-Wn, Cod. 2701) zu erwähnen, in der dieses Verfahren sowohl dem Leich als auch dem strophischen Spruch gilt.<sup>8</sup>
  - c. Es gehört hierher schließlich noch eine Erscheinung, die kaum ihresgleichen in den uns bekannten Quellen findet. Sie ist im *Rostocker Liederbuch* anzutreffen, und zwar zu Beginn dieser Handschrift, in der Gruppe der historischen Lieder Nr. 2-5. Der Text ist zunächst ohne Melodie voll-

<sup>6</sup> Weiterführende Literatur zur Handschrift in: Brunner und Wachinger, *Repertorium* (wie Anm. 5), S. 202.

<sup>7</sup> Genannt seien nur beispielhaft an bekannteren Zeugnissen die *Jenaer Liederhandschrift*, die Oswald von Wolkenstein-Handschriften, die *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*.

<sup>8</sup> Vgl. zur Besonderheit der mehrfachen Notation von Spruchstrophen in dieser Handschrift: Helmut Lomnitzer, „Zur wechselseitigen Erhellung von Text- und Melodiekritik mittelalterlicher deutscher Lyrik“, in: *Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik*, hrsg. v. P. F. Ganz und W. Schröder, Berlin 1968, S. 118-144, hier S. 129-131.



ständig niedergeschrieben, und an seinem Ende findet sich die erste Strophe nochmals, nun unter den Notenzeilen. Konzipiert ist das in der Regel nicht auch etwa so, daß die Noten zugleich mit dem Text im Sichtfeld lägen, also etwa daß der Text links oben auf einer verso-Seite begänne und rechts unten die zugehörige Melodie stünde. Die Melodie wird gleichsam nachgereicht. Ich vermute, daß in diesen Fällen eine gesungene Vortragsweise als zweite Option neben einer Lektüre offeriert werden soll. Die Abbildung 3 (vgl. S. 146) aus dem *Rostocker Liederbuch*<sup>9</sup> zeigt in einem Ausschnitt dieses Verfahren. Das zwölfstrophige Loblied auf Herzog Otto II. von Braunschweig-Lüneburg des Hinrick Sticker ist auf fol. 5<sup>r</sup>-6<sup>r</sup> ohne Melodie aufgezeichnet, auf fol. 6<sup>v</sup> folgt nochmals die erste Strophe mit Melodie (siehe Abbildung), unter der schließlich noch das Incipit der zweiten Strophe („Alius versus“) mitgeteilt wird.

Die ersichtlich mögliche und vollzogene Trennung von Musik und Text hat in all ihren Erscheinungsweisen ihre Grundlage wohl in der Strophigkeit der Formen. Mir jedenfalls ist kein Fall einer separierten Notierung dort bekannt, wo der Zusammenhang von Musik und Text einmalig und definitiv ist. Beim strophischen Prinzip hingegen wird die Melodie jeweils von der Varietät des Textes affiziert, insofern sie sich ihm, insbesondere seinen leichten Abwandlungen der sprachlichen Füllung, immer wieder neu anzugleichen hat. Es gibt somit eine Abstraktion von Melodie – man mag das „Melodiemodell“ nennen – getrennt von jeder partikularen Strophe, und erst im Vollzug (des Singens, manchmal des Schreibens) konkretisiert sich diese Melodie auf jeweils angemessene Weise. Bei nicht vollständig philologisch glattgebügelter und gestärkten Texten – und das

<sup>9</sup> D-ROu, Mss. phil. 100/2. Vgl. die kritische Edition und die Faksimileausgaben: *Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift* neu hrsg. v. F. Ranke und J. M. Müller-Blattau, Halle 1927 (= Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft); Nachdruck und Faksimile in: *Rostocker Liederbuch. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock*, Basel/London/New York 1987 (= Documenta musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles; 18); *Rostocker Liederbuch. Faksimile der Handschrift Mss. phil. 100/2 der Universitätsbibliothek Rostock*. Mit einem Nachwort von Karl-Heinz Jügelt, Rostock 1989. Eine Ausgabe einer Reihe von Liedern mit moderner, fürs Singen eingerichteter Übertragung der Melodien legte Helmut Glagla vor: *Das plattdeutsche Liederbuch. 123 niederdeutsche Volkslieder von der Frührenaissance bis ins 20. Jahrhundert*, 2., verb. Aufl. München/Zürich 1982 (= Artemis Bücher zur Musik); darin sind folgende Lieder enthalten (Zählung nach Ranke/Müller-Blattau): 5, 13, 15, 17, 18, 26, 36, 37, 47, 49, 50, 52-57. Vgl. auch grundlegend mit Angabe weiterführender Literatur: Arne Holtorf, „Rostocker Liederbuch“, in: *Verfasserlexikon* (wie Anm. 5), Bd. 8 (1992), Sp. 253-257.

ist keiner der spätmittelalterlichen Liedtexte – läßt sich dieselbe Melodie nicht mechanisch wiederholen, wenn es nicht zu regelrechten Unglücksfällen kommen soll (die es freilich, in manchen Aufzeichnungen, auch gibt). Insofern ist, wo die erste Strophe des Textes unterlegt ist, diese bereits eine ad hoc, speziell modifizierte Fassung, nicht jenes Modell schlechthin. Das Intelligente der separaten Aufzeichnung liegt in der Einsicht in den variablen Charakter der Melodie, das wohl ebenfalls Intelligente der ausnotierten ersten Strophe in der gelungenen, schriftlich niedergelegten Adaptation. Sorgsame oder papierverschwendende Schreiber notieren alle Strophen aus.<sup>10</sup>

## II.

Vor dieser Folie eines systematischen Entwurfs der Text-Melodie-Zuordnung seien nun die dabei begegnenden musikalischen Notationsweisen mit in die Betrachtung einbezogen; ich frage danach, ob sich Korrelationen herstellen lassen zwischen dem jeweils gewählten Modus der Textunterlegung und der Art des jeweils favorisierten musikalischen Notats, und zwar hinsichtlich dessen rhythmischer oder mensuraler Bestimmtheit.

In der Tat gibt es auffällige Koinzidenzen zwischen der Disposition der Aufzeichnung dieser einstimmigen weltlichen Lieder und der Mensuralhaltigkeit der Melodienotation, wobei einstweilen unter 'Mensuralhaltigkeit' in einem planen Sinne nichts anderes verstanden werden soll, als daß in einem Zeugnis nebeneinander verschiedene Notenzeichen zur Anwendung kommen, deren unterschiedene Gestalt in einer Anlehnung an mensurale Notationsweisen ihr Vorbild hat. Mit aller Respektlosigkeit vor abweichenden Einzelfällen gilt grosso modo: In den Aufzeichnungen, bei denen die Musik vom Text separiert ist, ist in der Regel eine Strich-, Punkt- oder sonst mensural unbestimmte Neumenschrift anzutreffen.<sup>11</sup> Die Melodien mit unterlegten Texten hingegen sind in ihrer Mehrzahl, so

<sup>10</sup> Es darf hier an Thrasybulos Georgiades erinnert werden, der sich mit der, wie ihm schien, spezifisch mittelalterlichen Dichotomie von Dichtung und Musik und dem Bemühen, die beiden Künste wieder miteinander zu vereinen, beschäftigte: „Erst jetzt, erst innerhalb der abendländischen Geschichte ist es möglich geworden, Musik und Sprache streng voneinander zu trennen. Von jetzt ab besteht aber auch, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen.“ (Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1954 [= Verständliche Wissenschaft; 50], S. 7).

<sup>11</sup> Über die Diversität der Notenformen und die uneinheitliche Nomenklatur ist hier nicht zu handeln. Ich benenne, was als Rhombus, gedrungener Hufnagel („clou“), gotische oder

weit ich dies überblicke, mensuralistisch eingefärbt. Auf den etwas verlegenen Ausdruck „andeutend mensural“ komme ich noch zurück. Das heißt fürs erste wenigstens, daß die Schreiber in unterschiedlicher Weise auf eine Perzeption der musikalischen Bewegung abstellen.<sup>12</sup> Dabei fallen, dies am Rande, weder regionale noch zeitliche Eingrenzungen ins Auge: Es verhält sich beispielsweise nicht etwa so, daß sich eine Tendenz herauschälte, wonach die Handschriften zunehmend mensuralistischer Schreibweise zuneigten.

Die in Abbildung 4 (vgl. S. 147) dargestellte Handschrift entspricht daher nicht dem Gewohnten, insofern dort in einer separierten Melodieaufzeichnung drei verschiedene Notenformen und zweifellos auch -werte notiert sind: Minima, Semiminima, Fusa. Entnommen ist dieses Beispiel aus der Sammlung des Heinrich Otter, die dieser zwischen 1439 und 1442 niederschrieb (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Blasien 77);<sup>13</sup> abgebildet ist die „Ballade von Peter Unverdorben“. Ob der Schreiber diese Notenkonstellation einer Vorlage entnommen hat, in der der Text unterlegt war, oder ob seinem Ohr das rhythmische Muster so fest mit der Melodie verwachsen war, daß er zu diesen Notenformen griff, sei dahingestellt. Ich möchte diese Quelle hier als Zeugnis für zwei Beobachtungen nehmen. Zum einen meinen wir von dieser Handschrift des Heinrich Otter recht gut zu wissen, daß sie „ausschließlich für den persönlichen Gebrauch

---

deutsche Neume, Fliegenfuß, auch Quadrat und dergleichen erscheint und bezeichnet wird, mit dem (freilich auch nicht ganz neutralen) Ausdruck Punctum. In die Gestalt der Notenform fließen sowohl regionale Traditionen als auch Usancen der Schreiber ein; ein die Choralschrift gewohnter Schreiber greift zu anderen „einfachen Formen“ als einer, dem schwarze Mensuralnotation geläufig ist. Solche habituellen Schreibweisen können sich überlagern mit intentionalen. Vgl. zu den Notenformen in deutschen Quellen auch: Burkhard Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen*, München 1962 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 3), S. 46.

<sup>12</sup> Im Rahmen dieses Aufsatzes verzichte ich darauf, das mir vorliegende Quellenmaterial vorzustellen; dies wäre ein weitläufigeres Unterfangen. Die hier gegebenen Exempla mögen in diesem Rahmen genügen.

<sup>13</sup> Die Zuordnung von Text und Melodie macht trotz der relativ differenzierten Notenzeichen erhebliche Mühe und ist nicht zweifelsfrei festzulegen; vgl. den Versuch: Hans Joachim Moser und Fred Quellmalz, „Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien“, in: *Volkskundliche Gaben, John Meier zum 70. Geburtstage dargebracht*, hrsg. v. H. Scheewe, Berlin/Leipzig 1934, S. 146-156; weitere Literatur zur Handschrift in: Brunner und Wachinger, *Repertorium* (wie Anm. 5), S. 188.



des Kompilators bestimmt“<sup>14</sup> war. Es steht einiges dafür, daß der Typus der separaten Aufzeichnung von Noten und Text vornehmlich in Handschriften anzutreffen ist, deren Zweckbestimmung nicht die Mitteilung an andere ist, sondern die Kodifizierung ad usum proprium. Umgekehrt liegt in denjenigen Handschriften, bei denen angenommen werden kann, daß sie einen anderen Kommunikationsstatus beanspruchen, die daher auch oftmals aufwendiger, repräsentativer gestaltet sind, in aller Regel der Typus der unterlegten Aufzeichnung vor. Für bemerkenswert möchte ich diese Beobachtung in unserem Zusammenhang deshalb halten, weil offensichtlich bei der Wahl der Notationsweise durchaus die Frage der Kompetenz und des Usus eine Rolle spielte. So, wie adiastematische Noten nicht erst in unserer Zeit recht eigentlich unsingbar sind für den, der sie nicht schon als klingende kennt, so scheint auch solche Notation des späten Mittelalters ein Wissen oder eine Erfahrung vorauszusetzen, die nicht schlechthin gemein war.

Friedrich Gennrich meinte dazu,

„die Aufzeichnungen entbehren oft jeglicher Angabe. Es wird nie gesagt, ob die mitgeteilte Notation für die ganze Strophe ausreicht oder ob dies erst durch Wiederholung von einzelnen Teilen derselben erzielt werden kann [...] Aus der Notation ist nicht ersichtlich, ob es sich um syllabische Deklamation oder um melismatische Gestaltung handelt, und nicht, wo die eine, und wo die andere Art im Ablauf der melodischen Linie zu verwenden ist. Es bleibt ungeklärt, welche Teile der mitgeteilten Notation vokal, welche instrumental auszuführen sind. Unentschieden ferner ist oft, ob die Notation mensural gedacht ist oder nur den linearen Ablauf der Melodie angeben will. Mit anderen Worten: die Koordination von Text und Melodie, die für die damalige Zeit keine Schwierigkeiten bot, weil man mit der Formenwelt der Liedkunst vertraut war, ist heute zum Problem geworden [...]“<sup>15</sup>

Das letzte also dürfte so nicht stimmen. Auch im Mittelalter scheint das Zueinanderbringen von Text und Melodie so einfach nicht gewesen zu sein; dafür sprechen nicht nur die oben bereits erwähnten Textmarken, die eine Zuordnung ermöglichen sollen, dafür spricht generell die beobachtete Scheidung der Handschriften nach ihren Gebrauchsfunktionen.

Und noch auf ein zweites kann die Aufzeichnung Heinrich Otters hinweisen: Was sich da an Hierarchie von Notenwerten darstellt, ist nicht selbstreferentiell, oder anders: Eine Übertragung dieser Notenwerte muß sich immer auch des zu-

<sup>14</sup> Peter Höhler und Gerhard Stamm, *Die Handschriften von St. Blasien*, Wiesbaden 1991 (= Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe; 12), S. 56.

<sup>15</sup> Gennrich, „Mittelalterliche Lieder“ (wie Anm. 2), S. 121.

gehörigen Textes versichern. Es bildet sich hier kein rhythmisch-mensurales Gewebe heraus, welches allein durch die Beziehung der Notenwerte zueinander bestimmt wäre. Man ist gewohnt, derartige Notationsweisen mit der Komprobißformel zu benennen, sie seien „andeutend mensural“.<sup>16</sup> Wer jemals versucht hat, derartige Aufzeichnungen mensural zu übertragen, ist um einen Radiergummi ärmer – leicht und faßlich hingegen erscheinen ihm selbst intrikate Formulierungen der *ars subtilior*. Es haftet diesen Aufzeichnungen etwas Selbstgestricktes an.

Das als halbgar Empfundene findet sich etwa folgendermaßen ausgedrückt:

„Es war also die Notation des deutschen 15. Jahrhunderts wirklich so mannigfaltig und voller Widersprüche, weil sie im Übergang stand aus der älteren deutschen Neumenschrift in die Mensuralnotation“.<sup>17</sup>

Johannes Wolf sah sich an einem ähnlichen Fall einmal zum Klageruf herausgefordert: „[...] welch unglückseligen Gebilde, wenn man eine Mensur durchzuführen versucht“.<sup>18</sup>

Nun trifft „mensural“ eine gleichsam horizontale Bestimmung. Mit ihr ist ein Verhältnis der Noten zueinander in ihrer Abfolge, die eine stimmige Summe oder eine Folge von stimmigen Kleinsummen ergeben soll, erheischt. Irgendwie muß die Rechnung aufgehen, will man nicht die Schreiber der Sorglosigkeit, Nachlässigkeit oder Ignoranz zu zeihen genötigt sein. „Angedeutete Mensur“, diese *contradictio in adjecto*, muß zuletzt doch in diese Kerbe schlagen. Im Notfall behilft man sich freilich immer mit dem dummen Schreiber, aber selbst dann gälte es die Grenzen seiner Kompetenz genauer zu bestimmen. Es möchte dabei aber zu denken geben, daß etwa der Schreiber des *Rostocker Liederbuches* durchaus in der Lage war, dort *lege artis*, mit von niemandem bezweifelter Könnerschaft zu verfahren, wo ihm an der Aufzeichnung mehrstimmiger Musik gelegen war.

<sup>16</sup> So z. B. Walter Salmen, „Rostocker Liederbuch“, in: *MGG* 11 (1963), Sp. 984f., hier Sp. 985. Vgl. mit etwas anderem Akzent Herbert Rosenberg, *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, Diss. Berlin, Stolp 1931, S. 47: „Die chorale, jedenfalls rhythmisch nicht sicher bestimmte Notationsweise lässt sich im deutschen Lied bis in den Ausgang des 15. Jh. verfolgen. Das Rostocker Liederbuch ist einer der letzten Belege.“

<sup>17</sup> Ranke und Müller-Blattau, *Rostocker Liederbuch* (wie Anm. 9), S. 204f.

<sup>18</sup> Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters. Choral- und Mensuralnotation, Leipzig 1913 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen; 8/1), S. 188.

Wenige Beobachtungen am *Rostocker Liederbuch* mögen dies näher ausführen helfen. Zugleich gebe ich so einen Überblick über die in diesem Liederbuch gebrauchten Aufzeichnungsweisen der einstimmigen Lieder. Die beigegegebene Tabelle (vgl. S. 142f.) zeigt das Inventar der Notenformen im *Rostocker Liederbuch*, und zwar entsprechend ihrer Aufeinanderfolge in der Handschrift in der jetzt vorliegenden Gestalt.<sup>19</sup> Nach den Untersuchungen von Friedrich Ranke und Joseph Müller-Blattau sind die Melodien aller Lieder mit Ausnahme von Nr. 19 vom Hauptschreiber notiert. Über einigen Noten in der Tabelle steht ein Fermate-Zeichen, meine Zutat. Es bedeutet, daß die so gekennzeichnete Notenform allein als Schlußnote der Aufzeichnung vorkommt, mithin bei der Binnenstruktur nicht in Rechnung zu ziehen ist; es kann solche Finalis einen gleichsam unkalulatorischen 'dixi'- bzw. 'cantavi'-Sinn haben. Kommt die Notenform sowohl im Innern als auch am Schluß vor, erhält sie das Fermatezeichen nicht. Zwei Gruppenbildungen zu sehen erlaubt die Tabelle. Erstens zeigt sich eine Reihe von aufeinander folgenden Liedern (6, 16a, 17, 18), die eine gemischte Notation aufweisen; es kommen Virga und Punctum einerseits, gestieltes und mit Fahne versehenes Punctum andererseits vor. Ob sich hier eine Vorlage geltend macht, kann vermutet, soll hier aber nicht weiter verfolgt werden. Zweitens tritt eine Gruppe von ebenfalls vier Liedern aus dem Üblichen insofern heraus, als deren mit „tenor“ bezeichneten Melodien mehrfach im Verbund gesetzte „puncta“ aufweisen und so eine diesen „tenores“ eigene rhythmische Prägung bezeugen, die ich hier nicht näher untersuche.<sup>20</sup>

Betrachten wir ein Lied, das bereits erwähnte Fürstenlob Hinrick Stickers (Nr. 5 im *Rostocker Liederbuch*, vgl. nochmals Abbildung 3 und das Musikbeispiel auf S. 148). Das Lied, das in recht mittelalterlichem Gestus mit einem Natureingang anhebt, dürfte „in das Frühjahr 1465 gehören“.<sup>21</sup> Der vorherrschende Notentyp ist die Semibrevis. Vier Breven kommen vor, zum Schluß jedes zweiten, männlich kadenzierenden Verses. Fusae stehen ebenfalls viermal, und zwar drei

<sup>19</sup> Die jetzige Anordnung der 44 erhaltenen Blätter der Handschrift geht auf den Bibliothekar Bruno Claußen zurück, der sie 1914 aus Einbändeckeln herausgelöst hatte. Dabei „ist die Reihenfolge der Lagen II bis V von Cl. willkürlich gewählt, doch wüßte ich eine abweichende nicht zu begründen“ (Ranke und Müller-Blattau, *Rostocker Liederbuch* [wie Anm. 9], S. 195).

<sup>20</sup> Vgl. hierzu: *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, hrsg. von Ch. März, Tübingen 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 114), Register s. v. Tenor (im Druck).

<sup>21</sup> Arne Holtorf, „Sticker, Hinrick“, in: *Verfasserlexikon* (wie Anm. 5), Bd. 9 (1995), Sp. 333f., hier Sp. 333.

davon dort, wo eine Mora gespalten ist, wo also eine Silbe bei der Alteration überschießt („de vogelyn“, „synget“ im Auftakt, „loue vnd“). In all diesen drei Fällen entleiht sich der Schreiber die Notenhöhe aus der vorangehenden (bzw. gleichklingenden nachfolgenden) Note. Doch bei der vierten Fusa kommt es zu einer Fehlleistung, die nur als schriftliche oder in dieser Form der Verschriftlichung mögliche erscheint: Die weibliche Kadenz „prize“ und das Folgewort „hertich“, welches in diesem heldenepisch, nibelungisch geprägten Vers im Auftakt zu stehen hätte, haben zusammen sozusagen eine Note zu wenig, wie auch der Vergleich mit der zweiten Langzeile zeigt. Die vier Silben müssen sich in drei Noten teilen, die kadenzierende Folge *g f* und das dann auftaktige *f*. Nach seinen Regeln der Umsetzung duplizierte der Schreiber eine Note und versah sie aus eben diesem Grunde mit einem Fähnchen. Damit dürfen die beiden Noten *f* stehenbleiben, auch wenn die Sache allenfalls optisch, nicht mehr musikalisch stimmt. Mir scheint diese Stelle – und andere, sehr ähnliche wären noch zu benennen – fast ein Beweis dafür zu sein, daß in diesem Falle das (schiefe) Zusammenfügen von Noten und Text aus dem Akt der Verschriftlichung entspringt, denn solch ein Mißverständnis unterliefe der lebendig-singenden Zusammenfügung schwerlich. Die Vorlage muß von der Art gewesen sein, wie wir sie bei den separierten Melodien kennengelernt haben. Die Leistung der Fehlleistung ist, daß die Sache in summa horizontal stimmt. Denn auch dies lehrt das Beispiel: Die Fusa hat hier keine wie immer streng mensural-quantitative Bestimmung, sondern eine qualitative; sie steht als ein Zeichen für ein Versphänomen, nämlich das der gespaltenen Mora. Der mensurale Rechenstab muß an diesen Stellen seinen Dienst versagen.

So scheint am besprochenen Beispiel auf, daß die verschiedenen Gestalten der Notenformen nur sekundär eine relative Dauer ausdrücken, sondern sich auch in ein Verhältnis zur Prosodie des Textes setzen. Die Behauptung, die Fusae imperfizierten die Semibreven, wäre nur halb wahr. Es scheint sich eher um eine Frage der Wertigkeit von Noten zu handeln, eine funktionelle, nicht eine Bestimmung des rechnenden Kalküls. Es wird die Bewegung des Verses mit den Mitteln der Notation abgebildet.

Untermauern läßt sich diese Auffassung, wonach den Notenzeichen – im *Rostocker Liederbuch*, aber nicht dort allein – eine metrisch-deiktische Funktion zukommt, durch eine statistische Erfassung der Noten mit Fähnchen. Ich beschränke mich hier auf die deutschsprachigen Lieder. Von den darin vorkommenden 44 Fusae, die nicht in einem Mehrtonverband stehen, für den eigene Regeln gelten, sind 42 in ihrer Tonhöhe gleich der vorangehenden, oder seltener, der Folgenote. 31 dieser 44 Fusae kommen auf sichere Fälle von Morensplaltung, Hebungs- oder Senkungssplaltung des Textes zu stehen. Die verbleibenden Fusae



lassen sich zum großen Teil, ähnlich wie in unserem Beispiel, als richtige Zeichen am falschen Platz erklären; sie sind vorweggenommen oder hinken hinterher.

Daß musikalische Zeichen nach zwei Seiten hin eine Bedeutung haben sollen, ist tatsächlich verwirrend, weshalb der oftmals geübten Schelte mangelnder Akkuratessse solcher Schreiber nachzufühlen ist; und es muß nicht wunder nehmen, daß diese Zeichen ihre doppelte Aufgabe auch widersprüchlich nur erfüllen. Ein abschließendes Beispiel soll dies wenigstens noch andeuten. Das lateinische Lied „In nemore viridi“ (Nr. 16) des *Rostocker Liederbuches*, ein Schminklied in der Gestalt einer Pastourelle, ist zweifach aufgezeichnet, und die Aufzeichnungen differieren um einiges. Wie mit einem Salzstreuer verteilt wirken insbesondere in der zweiten Aufzeichnung die gestielten Noten (Semiminimen). Auch hier aber scheint dem (gleichen) Schreiber immer zweierlei durch den Kopf gegangen und in die Feder geflossen zu sein. Ich denke, er plagt sich hier mit einem Problem des Verses, dessen Verständnis oder Vortrag er lenken will. Das lateinische Lied bietet, wie auch ein deutsches Lied mit derselben Melodie (Nr. 17), in seiner Strophik eine Folge von Vierhebern. Nur zwei Verse brechen aus, und die befinden sich just in der ersten Strophe. So zeigen die Noten in dem ersten Vers beider Aufzeichnungen, daß der Schreiber nicht skandiert wissen wollte: „in nemore viridi“, sondern durch zwei Fusae über „nemo-“ wohl einen daktylischen Versgang nahelegen wollte.

Robert Lug hat einmal darauf hingewiesen, von welcher Bedeutung eine, wie er sagt, „semiotische Untersuchung“ einzelner Handschriften samt deren individuellem, aber nicht minder konsistenten Notationssystem sein könne.<sup>22</sup> Es scheint vernünftig zu sein, die alte Dichotomie, die wenigstens in der damit befaßten Philologie periodisch wieder aufbricht und mit immer demselben unentschiedenen Ausgang verstummt: regiert die Textmetrik die Melodie oder das melodisch-rhythmische System die Textskansion, nicht nach einer der beiden Seiten hin entscheiden zu wollen. Die Beobachtungen am *Rostocker Liederbuch*, so punktuell ich sie hier auch nur entwickeln konnte, weisen darauf hin, daß die musikalischen Zeichen zugleich innerhalb ihres eigenen standardisierten Systems zu betrachten sind, wie aber auch, daß ihr Gebrauch aus der Beschäftigung des Schreibers mit dem Text erwächst. Für die musikalische Notation gelten besondere Regeln des arbitraire du signe. Insofern haben die musikalischen Zeichen polysemantische Referenzen. Die Sprachwissenschaft unterscheidet Idiomatik

<sup>22</sup> Robert Lug, „Minnesang und Spielmannskunst“, in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. v. H. Möller und R. Stephan, Laaber 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 2), S. 294-324, hier S. 316.

und Motiviertheit von sprachlichen Zeichen, daneben noch den Ideolekt, der für einen bestimmten Sprecher eigentümlich ist. Wenn es nicht zu kühn ist, hier eine Analogie zu bilden, dann wäre ein Notenzeichensystem, das nur mensurale Verhältnisse birgt, motiviert zu nennen. Wo sich aber eine zweite, aus dem Umgang mit dem Text erwachsende Motiviertheit hinzugesellt, gilt es, individuelle Ideolekte von Schreibern zu studieren. Insofern ist der Ausdruck „andeutend mensural“ wohl ebenso wahr wie sein Pendant: „andeutend prosodisch“. Ein Notationssystem, das beiden Kriterien zugleich genügen will, hat seine eigenen Verlaufsformen und Widersprüche. So zeigt sich noch im späten Mittelalter, wie der Akt der Verschriftlichung die Polyvalenz von Zeichensystemen zuläßt, ihrer aber auch bedarf. Was wohl beim Singen eine Selbstverständlichkeit war (und ist), dem sind bei seiner Umsetzung in wie immer normierte Zeichen Schranken gesetzt, auch vor dem Zeitalter des Drucks. Ich schließe mit dem Zitat einer Klage über das Sperrige und Ungenügende solcher Zeichensysteme, wie sie ein Rhetoriklehrer aus der Barockzeit resigniert drucken ließ:

„Die Climax muß mit der Stimm je mehr und mehr auffsteigen: Die Anaphora im Anfang sich starck/ die Epistrophe am Ende sich gemachsam hören lassen. Die Paranomasey muß sehr lieblich/ deutlich und feste außgesprochen werden. Was andere Figuren anlanget/ muß der Redener sehen auff das oder die Worte/ in welchen die Figuren haften/ vnd solche mit erhobener auch vermischer Stimm außsprechen. Inmittels ist von nöthen/ daß die Anaphora/ Epistrophe/ Symploce lieblich klingen. Viel Exempel weren herfür zusuchen/ vnd bey zubringen/ wenn auff den Druckereyen Zeichen weren/ die Art der Stimmen vorzubilden.“<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Johann Matthäus Meyfart, *Teutsche Rhetorica oder Redekunst. Coburg 1634*, hrsg. v. E. Trunz, Tübingen 1977 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock; 25), 2. Buch, Capitel 6, S. 23.

## Anhang

## Notenzeichen im Rostocker Liederbuch

mit Ausnahme des Liedes in weißer Mensuralnotation (Nr. 19) und der zweistimmigen Lieder in schwarzer Mensuralnotation (Nr. 42 und Nr. 60)

1	1 <sup>r</sup> <i>tenor</i>					
2	2 <sup>r</sup>					
3	4 <sup>v</sup>					
4	4 <sup>v</sup>					
5	6 <sup>v</sup>					
6	7 <sup>r</sup>					
16a	17 <sup>r</sup>					
17	17 <sup>v</sup>					
18	18 <sup>r</sup>					
23	22 <sup>v</sup> <i>tenor</i>					
33	27 <sup>r</sup>					
40	32 <sup>r</sup>					
41	32 <sup>v</sup>					
43	33 <sup>v</sup>					
16b	34 <sup>r</sup>					
44	34 <sup>v</sup>					


o. Nr.	35 <sup>r</sup>					
46	35 <sup>v</sup> <i>tenor</i>					
38a	35 <sup>r</sup> /36 <sup>v</sup> <i>t(enor)</i>					
47	36 <sup>v</sup>					
48	37 <sup>r</sup>					
49	37 <sup>r</sup>					
50	37 <sup>v</sup>					
51	37 <sup>v</sup>					
52	38 <sup>r</sup>					
53	38 <sup>r</sup>					
54	38 <sup>r</sup>					
55	38 <sup>v</sup>					
56	38 <sup>v</sup>					
38b	43 <sup>v</sup> ( <i>tenor</i> )					
37	44 <sup>r</sup>					





261

Wem höchsten heil pif mir zu gailgen jedma  
 der doch mir kon gar rechte liebe treibn wan  
 am pif der müez for thigen ist gualt pif  
 und dienet raine da d'wilt mir die tuget  
 auß röp velle müde ich wais am knabn  
 ist wall geton imise hrezen gräde sprach  
 müez plüt der ring well dir uo wille mei  
 nes du well wern vnder er ist am den in  
 nerricht manig augen plüt send ich in one  
 pfezen


 In alle gut stat mir  
 geduch zu dir mei  
 In allem Fraue ich pegin  
 Des geleichn mei  
 hord mach mir zlag gepur wie ich dich  
 tan pich das ich dir vnderig sei mir was  
 zbar alle pille sein pich ich dich mir hon  
 auß eruelte...

Wem höchsten hord gedach dar an das ich  
 mit erian u genest nach dem velle du  
 diene hon des d la gemessen dem puch  
 wais ich mich gar erig gen dir und haff  
 dein gut erlang an mir pich ich mich hon  
 zu dir gepille...

Dem vnderen frau gut nun pich ge  
 pich uo aller velle pich hatt geseg lich ge

Abb. 2: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 811  
 (Liederbuch des Jakob Kebicz), fol. 26'.

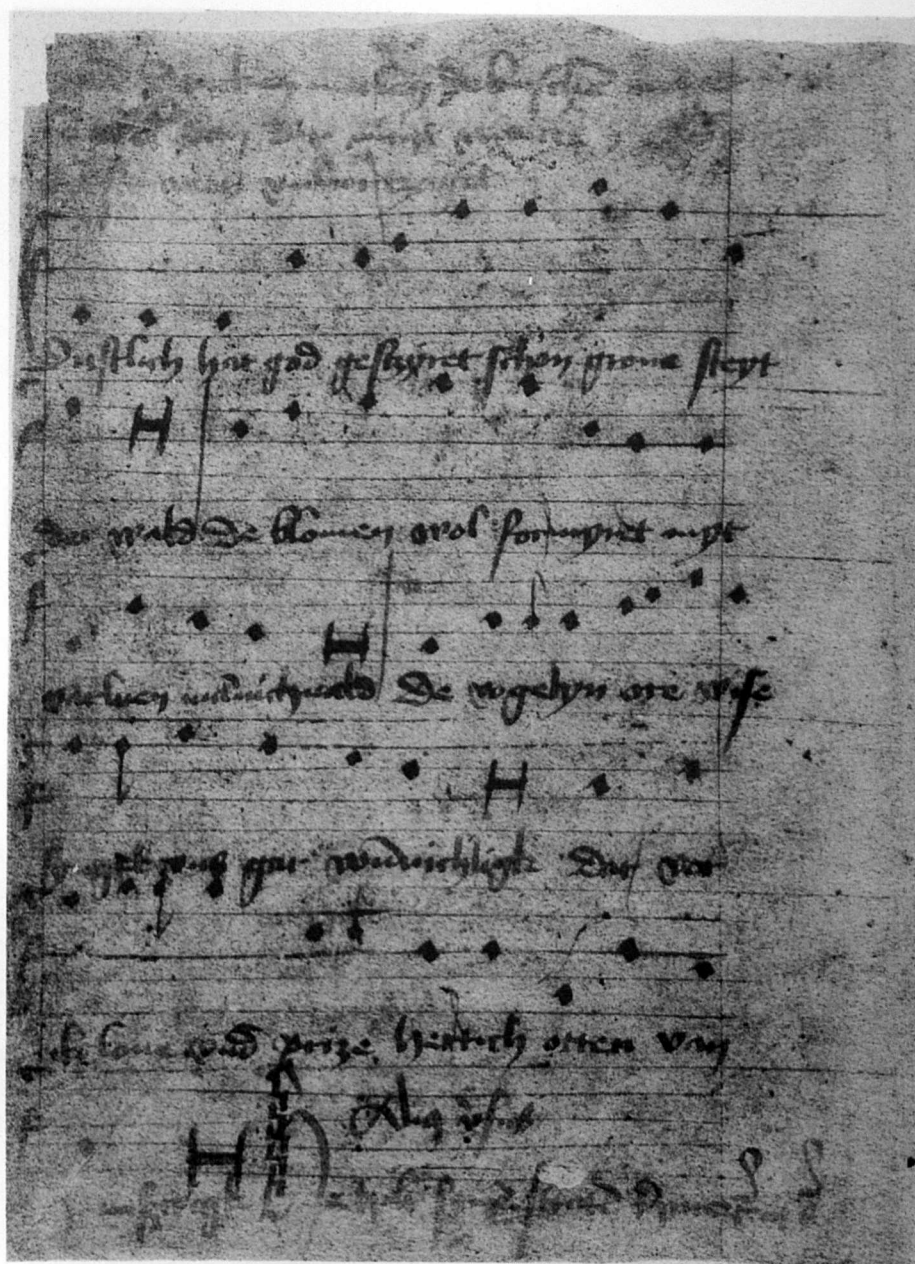
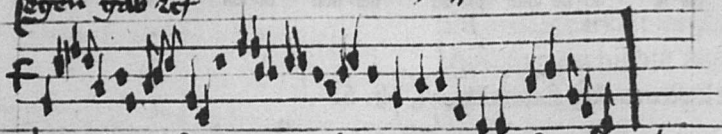


Abb. 3: Rostock, Universitätsbibliothek, Mss. phil. 100/2  
(Rostocker Liederbuch), fol. 6<sup>v</sup>.

bürge da sy den wachet wand // lichte teut gefelle  
 teit her an wort zu mir te ich hon my lieb vlaze  
 dz laid dz klag ich dier // hast du dy heb vloze von  
 klagest mir den nacht te te ich sach in nächte spate  
 zerkommen off den toet // wachet du muist liege  
 dar zu fust du nit war te ich sach in nächte spate  
 vor myne betlin ston // Dacht in nächte spate v  
 dine betlin ston te so muist es gott er barme dz  
 ich erlode muist hon // te na sy by d' hende by re sue  
 wisen hand te ex fuet sy off die straffe do sy in zer  
 honen wand // gyt re sue wisen hende macht sy  
 in w' tufes grab te mit re hause trachten sy unde  
 legen gab re



Je zu mitt fusten es beschach dz pet' onidoreu  
 gefange lag te nütetung in de tuene // te er lag  
 gefang vñ sine lib. hilff mir te nütetung in de tuene // te er lag  
 macht mir vol gehelf // te d' tuen d' haget schuit  
 den helm er wil mich brenge von my leben te nütetung  
 vol gott er barme // te lieb sat henhat hilff mir  
 vñ ich wil die busse an yfne bus dz kost vacht m  
 es welle // te lieb sant pet' hilff mir dar gen vom  
 gen des von off die faret zu vñ' liebu ferwett te  
 jame katin die singt vñs an tage vñs ich hon re ge  
 dienet mit ganze flus in mynen vil groffen noten  
 // te gott gruf ich ferw die heeregry burt re my hore  
 vñ ich sin kind dz ex mir fust my leben // te vñ  
 och dz and hoff gefind vñ alles dz in de hoffe sy dz  
 mag mir vol gehelf // te vñ do ex für die b'schafft  
 teat vñ wend re horeu vñe ex sprachst sine vil  
 wten nunde // te gott geseggt dich lob got gesegn dich  
 gras gott gesegne alles dz da vñ ich muist mich vñhine  
 fwaub // te lieb engel gam mir by bis sel vñ lib by an  
 and sy dz mir my hreeg mit bradel te gott geseggt  
 dich sin gott geseggt dich mon gott gesegge dich schones  
 lip vñ ich dich hon ich muist mich do die segiden //  
 te d' vñs dy lide nütetung sang pet' onidoreu ist ex ge  
 nant et sange vñ fegem nütetung // te ex singt vñs das  
 vñ kames me vñ solt ex lebu ex singes me d' schied  
 ex von him nen re

Abb. 4: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Blasien 77  
 (Sammelhandschrift des Heinrich Otter), fol. 311<sup>v</sup>.



The image displays a musical score for a hymn from the Rostocker Liederbuch, Nr. 5. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in German and are aligned with the notes on the staves. The lyrics are: Lust - lich hat god ge - stzy-ret schon gro-ne steyt der wald De blo-men wol for - my-ret myt var-wen man-nich - uald De vo-ge-lyn o - re wi-se syn-get vns gar wun-nich - ligk Da vor ik lo-ue vnd pri-ze her-tich ot-ten van Brunß - wigk

Lust - lich hat god ge - stzy-ret schon gro-ne steyt der wald

De blo-men wol for - my-ret myt var-wen man-nich - uald

De vo-ge-lyn o - re wi-se syn-get vns gar wun-nich - ligk

Da vor ik lo-ue vnd pri-ze her-tich ot-ten van Brunß - wigk

Notenbeispiel: *Rostocker Liederbuch*, Nr. 5.